



Carmen perpetuum **Ovids *Metamorphosen*** **in der Weltliteratur**

Henriette Harich-Schwarzbauer, Alexander Honold (Hg.)

Schwabe



Niklaus Stoecklin: Der Altphilologe, 1930/31 (Kunstsammlung der Universität Basel)

Henriette Harich-Schwarzbauer, Alexander Honold (Hg.)

Carmen perpetuum

Ovids Metamorphosen in der Weltliteratur

Schwabe Verlag Basel

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Berta Hess-Cohn Stiftung, Basel,
und der Universität Basel



MIX
Aus verantwortungs-
vollen Quellen
FSC® C068066

Copyright © 2013 Schwabe AG, Verlag, Basel, Schweiz
Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Das Werk einschliesslich seiner Teile darf
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in keiner Form reproduziert oder
elektronisch verarbeitet, vervielfältigt, zugänglich gemacht oder verbreitet werden.

Lektorat: Nana Badenberg, Schwabe

Umschlaggestaltung: Nina Stössinger, Basel

Schrift: Times Ten

Gesamtherstellung: Schwabe AG, Druckerei, MuttENZ/Basel, Schweiz

Printed in Switzerland

ISBN 978-3-7965-2859-0

rights@schwabe.ch
www.schwabeverlag.ch

Inhalt

<i>Henriette Harich-Schwarzbauer, Alexander Honold</i>	
Einleitung	7
<i>Bettine Menke</i>	
Ovids Echo, die Ver-Antwortung und das Nachleben der Dichtung ..	21
<i>Barbara Feichtinger</i>	
Gewaltvolles Begehren	
Eros und Macht in Ovids <i>Metamorphosen</i>	43
<i>Hélène Casanova-Robin</i>	
Metamorphosen und intime Fabel	
Pontanos Ovidrezeption in den <i>Eclogen</i> , den <i>Tumuli</i> und in <i>De hortic Hesperidum</i>	65
<i>Stephen Wheeler</i>	
Von der Lüge zur Wahrheit	
Die Verwandlungen von Ovids <i>Metamorphosen</i> im Mittelalter	89
<i>Seraina Plotke</i>	
Verfahren der <i>inventio</i> im spätmittelalterlichen Märe	
Von <i>Pyramo und Thisbe</i> , den zweien lieben geschah vil wê	111
<i>Harm den Boer</i>	
Ovid und die verspotteten Götter des spanischen Barock	129
<i>Ina Habermann</i>	
Wann denkt Shakespeare an Ovid?	149
<i>Alexander Honold</i>	
Ariadne und Orpheus	
Verwandlungen in Text und Klang	165

Volker Mertens

Gesungene Verwandlungen

Ovids *Metamorphosen* auf dem Musiktheater 207

Laure Chappuis Sandoz

«Fidèle, originale et élégante ...»

Ovid um 1800 – Polemik um Übersetzung und Autorschaft 227

Henriette Harich-Schwarzbauer

Die *Metamorphosen* in der deutschsprachigen Literaturgeschichts-
schreibung (1850–1920) 253

Monika Schmitz-Emans

Variationen über Ovid

Die Ovid-Romane von Vintila Horia, David Malouf,

Christoph Ransmayr und Marin Mincu 275

Matthias Bauer

Das A und O der Liebe

Eros, Ironie und Elegie von Ovid bis Antonioni 293

Zu den Autorinnen und Autoren 319

Ovid und die verspotteten Götter des spanischen Barock

Harm den Boer

Die antiken Götter in Spanien

Auf einem der wenigen, aber bedeutungsvollen mythologischen Gemälde aus dem Spanien des 17. Jahrhunderts begegnet dem Betrachter eine befremdliche Figur. Zu sehen ist ein nackter, mit Leintüchern bedeckter Mann in sitzender Haltung, mit der Hand seinen Kopf stützend, in typisch melancholischer Denkerstellung. Was er an philosophischer ›Gravitas‹ ausstrahlen könnte, verliert sich durch den possierlich aufgesetzten Helm und den überdimensionierten Schnurrbart. Der Blick dieses »Denkers« ist mehr als nur traurig, er ist preisgegeben. Zu seinen Füßen liegen Schutzschild und Schwert: niedergelegte, zurückgelassene Kriegsattribute.

Wir haben es mit einem meisterhaften und geheimnisvollen Gemälde des Diego Velázquez zu tun, dem Kriegsgott Mars (Abb. 1) gewidmet. Indem er ihn kurz nach einer Niederlage im Krieg der Liebe vorführt, gibt der Maler dessen zwiespältiges Wesen wieder, mit dem Haupt dem Kriegsdienst ausgesetzt und dem Körper der Liebe hingegeben. Dieses Bild mit seinen mehrfachen Interpretationsmöglichkeiten¹ dient als gute Einführung in unsere Studie, deren Ziel es ist, Ovids Präsenz und jene der klassischen Mythologie in der spanischen Kultur der frühen Neuzeit zu ermitteln.

Das Gemälde spiegelt die Vertrautheit des Künstlers Velázquez mit der ovidianischen Materie wider, setzt aber auch eine entsprechende Vorkenntnis des Betrachters voraus. Es handelt sich um eine Schlüsselszene in der Geschichte von Mars, Venus und Vulkan (*Met.* 4, 167–189), mit der sich Velázquez auch in *Apollo in der Schmiede des Vulkans* (1630) beschäftigt hatte. Bekannte Beispiele im Werk von Velázquez, die eine ähnliche Dichte an mythologischen Anspielungen enthalten, sind *Die Spinnerinnen*, die Sage

¹ Oliver Noble Wood: Mars recontextualized in the Golden Age of Spain: Psychological and Aesthetic Readings of Velázquez's Marte. In: Isabel Torres (Hg.): *Rewriting classical mythology in the Hispanic Baroque*. Woodbridge UK, Rochester NY 2007, S. 156–170.

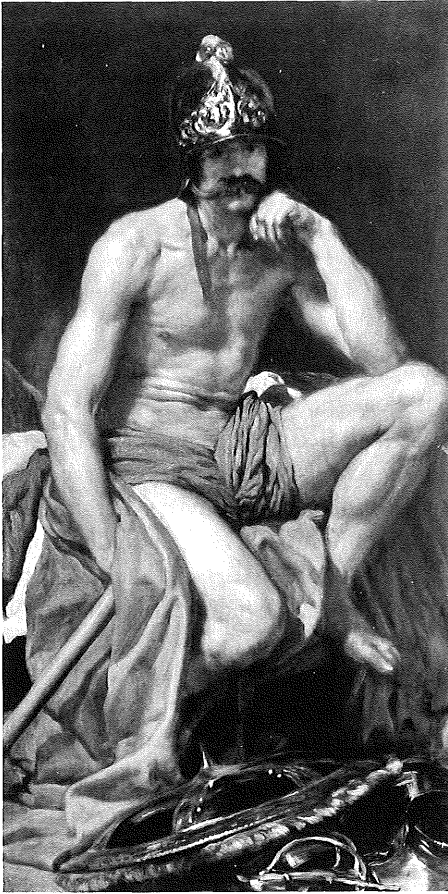


Abb. 1: Diego Velázquez: Mars
(1639, 1641), Museo del Prado, Madrid.

der Arachne mit ihrem Spiel des doppelten Bodens, die *Venus vor dem Spiegel* oder der *Triumph des Bacchus*.

Velázquez zeigt aber auch den entmythologisierenden Charakter in der spanischen Rezeption der Mythologie auf. Bei dem Maler vermenschlichen sich die Götter der Antike, und ihre realistischen Erscheinungsformen erinnern an die parodistische Rezeption der Mythen in der spanischen Literatur des 17. Jahrhunderts, insbesondere in der *fábula burlesca*, der burlesken mythologischen Dichtung. Auch wenn sich eine humoristische Lektüre der Mythologie nicht ausschließlich der spanischen Kultur zuschreiben lässt –

zeigt sie sich doch bereits bei Ovid –, so scheint sich kaum irgendwo sonst eine derartige Fortsetzung der parodistischen und burlesken Mythenrezeption zu finden.

Im Folgenden wird versucht, die Besonderheiten der Rezeption der Mythologie in Spanien und speziell in der Epoche des sogenannten goldenen Zeitalters, des *Siglo de Oro*, aufzuzeigen. Nach einem kurzen Rundgang durch die ovidianische Präsenz im Spanien der Frühzeit wird auf die Mythen-dichtungen des 17. Jahrhunderts, besonders des Dichters Luis de Góngora (1561–1627), eingegangen, der berühmt war für seine barocke Version des Mythos und für die Verbreitung des Genres der burlesken mythologischen Dichtung in *Píramo y Tisbe*.

Góngoras literarischer Umgang mit der Mythologie wird hier erkundet unter dem Aspekt des im 17. Jahrhundert bestehenden Spannungsfeldes zwischen der laikalen und der klerikalen Kultur, das sich durch das Spanien der Gegenreformation zieht.² Das große Gedicht *Polifemo y Galatea* ist in diesem Zusammenhang eine Herausforderung der weltlichen Seite, während *Píramo y Tisbe* als stärker parodistisches Werk eine kritische Haltung gegenüber einer als obsolet betrachteten paganen Götterwelt vertritt. In ihrer Verspottung des sakralen, wenn auch heidnischen Diskurses besitzt die burleske Mythendichtung ein subversives Potential, das womöglich eine durchaus ernsthafte Provokation der geistlich-katholischen Kultur darstellt, der es genauer nachzugehen gilt.

Die Ovid-Rezeption in Spanien

Spanien nimmt in den bibliographischen Verzeichnissen der europäischen Mythenrezeption einen vergleichsweise kleinen Raum ein, was den Eindruck vermittelt, dass in diesem Falle die mythologische Überlieferung nicht von derselben Tragweite gewesen sei wie in anderen Ländern.³ Zwar mag es sein,

² Manfred Tietz: Profane Literatur und religiöse Kultur im Siglo de Oro. In: Wolfram Nitsch (Hg.): Zwischen dem Heiligen und dem Profanen: Religion, Mythologie, Weltlichkeit in der spanischen Literatur und Kultur der frühen Neuzeit. Paderborn 2008, S. 23–40.

³ Vergleicht man die wichtigsten Bibliographien über die Rezeption der Mythologie in Europa, und im Speziellen Ovids, scheint Spanien eine kleine Rolle zu spielen. Jean Seznec fügt lediglich eine kurze Bemerkung an (*La Survivance Des Dieux Antiques Essai Sur Le Rôle De La Tradition Mythologique Dans L'humanisme Et Dans L'art De La Renaissance*. Paris 1980, S. 277–278); Kreuz, Aigner und Harrauer präsentie-

dass die Vorstellung des intoleranten spanischen Katholizismus der Habsburgerzeit dazu geführt hat, das Fortleben von paganen Göttern unter der Monarchie des 16. und 17. Jahrhunderts zu verdecken. Auch die beharrliche Hervorhebung des «Realismus» als konstitutivem Element der spanischen Kultur seitens der Forschung hat sicher dazu beigetragen, die idealisierende Seite, zu der auch die Mythologie gehört, zu vernachlässigen.⁴ Und doch waren Ovid, aber auch die Mythologie im Allgemeinen auf der Iberischen Halbinsel sehr präsent, und es fehlt diesbezüglich nicht an einschlägigen Studien.⁵

Die Rezeption antiker Mythologie und speziell derjenigen Ovids sei kurz beschrieben. Während des Mittelalters hebt sich Spanien in seinem Umgang mit der Antike nicht sehr von anderen Ländern des christlichen Europa ab; die antike Mythologie ist bekannt, tritt jedoch stets in moralisierter Weise in Erscheinung.⁶ Im 15. Jahrhundert zeichnet sich in Spanien dann klar ein wachsendes Interesse für das Erbe der Alten ab, bis im 16. Jahrhundert die Götter des Heidentums eine regelrechte Renaissance erleben, wobei ein deutlicher qualitativer Sprung stattfindet. Es ist der Dichter Garcilaso de la Vega (1503–1536), der den Umgang mit dem mythologischen Stoff komplett umwälzt. Als Verbreiter der italienischen Renaissance in Spanien und beginnend bei der Metrik, eröffnet Garcilaso eine neue Annäherung an die *Metamorphosen*, indem er sich die pagane Welt wie niemand zuvor auf der iberischen Halbinsel wirklich zu eigen macht. Garcilaso füllt Ovids «Fabeln» mit Sinnlichkeit und Dramatik, ohne jegliche Spuren der üblichen Moralisierung. Der Dichter aus Toledo lässt den klassischen Stoff als reale und aktuelle Erfahrung aufleben und gibt ihn solcherart verlebendigt in seiner Dichtung wieder.⁷

ren eine knapp geführte Liste und eine eher willkürliche Autorenauswahl (Bernhard Kreuz, Petra Aigner und Christine Harrauer: Bibliographie zum Nachleben des antiken Mythos. Version vom 20. Juni 2011. Wien 2011, S. 27. Abgerufen unter: <http://www.oew.ac.at/kal/mythos/bibliomythos.pdf>).

⁴ Dámaso Alonso hat sich in einem berühmten Essay beschwert über die einseitige «realistische» Bewertung der spanischen Literatur. Escila y Caribdis de la literatura española. In: Cruz y Raya 7, 1933, S. 78–101.

⁵ Vgl. die Bibliographie bei Cristóbal López: Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía. In: Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos 18, 2000, S. 19–76.

⁶ Ebd., S. 35–37.

⁷ Vgl. Stephan Leopold: Der Tod der Daphne als Garcilasos poetisches Gründungsopfer: Frühneuzeitliche Kulturübertragung zwischen fanum und profanum. In: Wolfram Nitsch (Hg.): Zwischen dem Heiligen und dem Profanen: Religion, Mythologie,

Der enorme Einfluss Garcilasos innerhalb der spanischen Literatur ist wohlbekannt. Sein gesamtes Werk wurde schon wenige Jahre nach seinem Tod als erster moderner «Klassiker» der spanischen Literatur herausgegeben und führte zu einer Serie von kommentierten Ausgaben, von denen einige als wahrhafte Mythographien gelten.⁸ Die Blüte der Antike spiegelt sich weiterhin in den zahlreichen mythographischen Repertoires wider, die im Laufe des 16. und im 17. Jahrhundert gedruckt wurden, darunter Jorge Bustamante (1551), Antonio Pérez Sigler (1580), Felipe Mey (1586) und Pedro Sánchez de Viana (1589), vor allem aber Juan Pérez de Moya (1585) und Baltasar de Vitoria (1620). Spanische Autoren bedienten sich außerdem der italienischen Werke der Dolce und Anguillara.⁹

Die Beliebtheit der Mythologie, insbesondere der *Metamorphosen*, ist in der spanischen Literatur der Frühmoderne unschwer festzustellen und zeigt sich vor allem in den Gattungen des Sonetts, der *fábula mitológica* (dichterrischen Mythen erzählung) und im mythologischen Theaterspiel.¹⁰ Allerdings ist auch zu bemerken, dass die von Garcilaso und dem italienischen Humanismus inspirierten Dichter sich von der vitalen Aneignung des Ovid-Stoffes ihrer Vorbilder entfernt hatten. Was unter den frühen Ovid-Nachfolgern an klassischer Bildung gewonnen worden war, ging oft in einer rein ornamentalen Verwendung der Mythologie wieder verloren. Es entwickelte sich außerdem eine Auffassung der Mythologie, die eng mit dem platonischen

Weltlichkeit in der spanischen Literatur und Kultur der frühen Neuzeit. Paderborn 2008, S. 121–140.

⁸ Suzanne Guillou-Varga: *Mythes, mythographies et poésie lyrique au Siècle d'Or espagnol*. Lille 1986, 2 Bde., S. 19.

⁹ Jorge de Bustamante: *Libro del Metamorphoseos y Fábulas del excelente poeta y filósofo de Ovidio*. Antwerp: Jan Steels 1551; Felipe Mey, Pedro Sánchez de Viana: *Las Metamorphoses o Transformaciones de Ovidio traduzidas del verso latino en tercetos y octavas rimas en lengua vulgar castellana con el comento y explicaciones de las Fábulas reduziéndolas a Philosophia nautral y moral y Astrología e Historia*. Valladolid: Diego Fernández de Córdoba 1589; Juan Pérez de Moya: *Philosophía secreta*. Donde debaxo de Historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos estudios. Con el origen de los Ídolos o Dioses de la Gentilidad. Madrid: Francisco Sánchez 1585; Antonio Pérez Sigler: *Metamorphoseos del excelente poeta Ovidio Nassón traducidos en verso suelto y octava rima*. Salamanca: Juan Perier 1580; Baltasar Vitoria: *Teatro de los Dioses de la Gentilidad*. Valencia: Bernardo Nogués 1620; zusammenfassend: Vicente Cristóbal López: *Las Metamorfosis de Ovidio en la literatura española*. In: *Cuadernos de literatura griega y latina* 1, 1997, S. 125–154. Wir richten unser Augenmerk hier auf die Rezeption Ovids und die bekanntesten Schriften. Was die Prosa angeht, ist die weitreichende Rezeption von Lukian maßgebend für die realistische Anschauung der Antike und der gesellschaftlichen Gegenwart.

¹⁰ López: *Mitología clásica* (wie Anm. 5), S. 37–38.

Begriff des göttlichen Furors verbunden war und mit dem Bestreben des Dichters, sich mit seinem überlegenen Wissen von den anderen abzuheben. Dichter und Leser teilten «hochstehende Geheimnisse», die sich angeblich in den Geschichten der heidnischen Götter verbargen; hieraus wiederum entsprang die Neigung zu ostentativer Gelehrsamkeit oder sogar zum Hermetismus. Die «dunkle» Dichtung Luis de Góngoras trieb dieses Phänomen auf die Spitze und löste damit eine Polemik aus, die große Bedeutung in der Diskussion um die Grenzen der Verständlichkeit der literarischen Sprache schlechthin erlangte.¹¹

Diese Auffassung von der Mythologie als spezifischer Wissensform führt fast zwingend zu einer allegorischen Lesart. Darum beharren die beliebten Sammlungen von Sánchez und Vitoria auf dem nützlichen Aspekt jenes Wissens, das in ihren Repertorien enthalten sei. Das ständige Moralisieren scheint ein Hauptmerkmal der mythologischen Rezeption in Spanien zu sein; dies hängt sicherlich mit der eingefleischten Skepsis der Kirche gegenüber dem weltlichen Erbe zusammen. In den Zeiten der Gegenreformation gewann diese Frontstellung abermals an Aktualität. Obwohl die kirchliche Kritik an den «Lügen des Heidentums» bekannt ist und sie dabei ähnliche Argumente ins Feld führte wie bei ihren Angriffen auf die müssige Lektüre von erfundenen Geschichten (Ritterromane etc.) oder auf die Legitimität des Theaters, ist es noch immer schwierig, sich ein Bild über das wirkliche Ausmaß derartiger Vorbehalte zu verschaffen.¹² Die Inquisition beispiels-

¹¹ Guillou-Varga: *Mythes, mythographies et poésie lyrique* (wie Anm. 8), S. 595–611.

¹² Die offenkundige Vernachlässigung von profanen Motiven in der spanischen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts wird oft betont. Zieht man die starke Präsenz der Kirche und der Religion im gegenreformatorischen Spanien in Betracht, so ist diese Abwesenheit logisch, jedoch weniger aufgrund einer aktiven Zensur. Die Kirche war vielmehr Großkundin der Malerei, aber auch in adligen und bürgerlichen Kreisen gab man der sakralen Kunst den Vorzug. Wenn es wenige spanische Maler gibt, die sich profanen Motiven widmeten, so liegt dies auch daran, dass die Krone und der Adel für diese Genres die italienischen und flämischen Maler vorgezogen haben und durch Auftragsarbeiten aus dem Ausland an Prestige hinzugewinnen wollten (Alfonso E. Pérez Sánchez: *Pintura Barroca En España 1600–1750*. Madrid 2005, S. 52). Die wenigen Male, die die spanischen Maler die Gelegenheit bekamen, klassische Themen darzustellen, haben sie dies mit einer moralisierenden Absicht getan, weil ihnen die Voreingenommenheit ihrer Kirche gegenüber der weltlichen Kunst im Nacken saß. Deshalb existierte mehr noch als in der Literatur eine Befangenheit im Zusammenhang mit der Darstellung nackter Körper. Auch wussten die spanischen Maler nicht, wie sie mit den Aufträgen von mythologischen Motiven umgehen sollten. Pérez Sánchez berichtet dazu eine Anekdote über Francisco Camilo, der mit der Darstellung von Szenen aus Ovids *Metamorphosen* im Palast von Segovia beauftragt worden war

weise hat sich in ihrer Zensurpraxis kaum mit dem Ge- oder Missbrauch von antiken Göttern beschäftigt. Eher schon kann man die Behauptung aufstellen, dass die Mythologie in Spanien einen unsicheren Boden betrat, ein undefiniertes ›Niemandland‹ zwischen Heiligem und Profanem.¹³ Im religiösen Theater zum Beispiel erscheinen die mythologischen Helden als instrumentalisierte Allegorien des Christentums: Hier stand die Mythologie im Dienste der Orthodoxie. In Quevedos *Sueños* (Träume) hingegen füllten die heidnischen Figuren eine tabuisierte Leerstelle. Als der Autor dieser heftigen Satire von der Zensur dafür getadelt wurde, dass er in seinen poetischen Ausgestaltungen die Hölle vergegenwärtigt hatte, ersetzte er kurzerhand die zunächst christlich dargestellte Hölle mitsamt ihren Dämonen durch Figuren aus der antiken Unterwelt. Veranschaulicht der erstgenannte Fall des Theaters den defensiven Umgang mit der Mythologie, die als Instrument des Christentums eingesetzt wird, so kann das zweite Beispiel dagegen als offensive Umgestaltung des antiken Erbes gedeutet werden, nicht zuletzt, weil es eine Transgression innerhalb des Sakralen zulässt.

Schließlich kann nicht über diese Prozesse der Allegorisierung und Theologisierung des Profanen gesprochen werden, ohne zugleich das hier aufschlussreiche und sicherlich auch weitverbreitete Phänomen der Säkularisierung innerhalb der klerikalen Kultur zu betrachten.¹⁴ Ein exponierter Vertreter dieser Tendenz ist der Theologe und Prediger Fray Hortensio Paravicino (1580–1633), dessen Werk einen Musterfall virtuoser barocker Predigtkunst darstellt: voller Tropen und gelehrten Anspielungen, auch solchen mythologischer Natur, auf Antithesen hin angelegt und von einer artifiziellen, latinisierenden Syntax geprägt, unter auffallender Verwendung der Stilfigur des Hyperbatons.

Góngora und die *Metamorphosen*

Es ist kein Zufall, dass Paravicino ein großer Bewunderer Góngoras war, der im 17. Jahrhundert zum höchsten Exponenten der ovidischen *Metamorphosen* aufsteigt. Der Geist dieses Cordobesen ist sehr verschieden von dem-

und dessen Werk bei Philipp IV. zu folgender Reaktion geführt haben soll: «Jupiter sieht aus wie Jesus Christus und Juno wie die Heilige Jungfrau» (ebd., S. 53).

¹³ Wolfram Nitsch, Bernhard Teuber: Einleitung. In: Zwischen dem Heiligen und dem Profanen: Religion, Mythologie, Weltlichkeit in der spanischen Literatur und Kultur der frühen Neuzeit. Paderborn 2008, S. 9–20, hier S. 12.

¹⁴ Tietz: Profane Literatur und religiöse Kultur (wie Anm. 2), S. 28.

jenigen Garcilasos, an dem er sich dennoch orientiert. Die Ausgewogenheit, die Einfachheit und vor allem der Gleichmut Garcilasos werden bei Góngora abgelöst durch eine gewaltsame Dichtung voller Kunstgriffe bis hin zum Hermetischen.

Aus dem Umstand, dass Góngora die niederen Weihen empfangen hatte, könnte man schließen, er biete ein weiteres Beispiel der Säkularisierung klerikaler Kultur. Góngora hatte jedoch wenig mit der Kirche zu schaffen. Er studierte in Salamanca und ließ sich wahrscheinlich aus rein pragmatischen Gründen in den priesterlichen Orden aufnehmen, um so das Kanonikat an der Kathedrale Córdobas erhalten zu können – eine Stelle, die im *Diccionario de la Real Academia* beschrieben ist als «de poco trabajo y bastante provecho» (von wenig Arbeit und reichlichem Nutzen). Sein Verhalten, nachdem er die Position dann einmal erlangt hatte, wurde dementprechend kritisiert: Er erschiene nur selten zum Chor und gebe zu vielen Ablenkungen nach. An der Ernsthaftigkeit seiner geistlichen Berufung ist folglich durchaus zu zweifeln, war er doch um so viel mehr der Literatur zugetan.

Mit *Polifemo y Galatea* verfasste er das künstlerisch ausgefeiltste mythologische Gedicht des 17. Jahrhunderts; dieses Genres der *fábula mitológica* bedienten sich in Spanien seinerzeit bereits viele Autoren. Góngoras Poem ist umfangreich (504 Verse in Elfsilbern), es besticht durch seine Sprache und durch eine Dichte an gelehrten, überwiegend mythologischen Anspielungen. Zweifellos sind die *Metamorphosen* seine Hauptquelle, der spanische Dichter nimmt sich jedoch Freiheiten und verleiht den Hauptfiguren mehr Tiefe und Dramatik. So beschäftigt er sich intensiver mit dem Prozess des Verliebenseins zwischen Acis und Galatea, womit er die Gelegenheit schafft, eine sinnliche Ebene ins Spiel zu bringen. Er verleiht der Rolle des Polyphem zusätzliche Dramatik, indem er ihn die Liebe zwischen den beiden nur durch Zufall entdecken lässt, was seine gewaltsame Reaktion verstärkt. Wie schon Ovid lenkt Góngora die Aufmerksamkeit auf die Gestalt des Zyklopen, dessen monströse Erscheinung er in denkwürdigen Versen evoziert.¹⁵ Noch weniger als bei Ovid wird Polyphem vom Cordobesen mit einer Bestie assoziiert, weit mehr als beim antiken Vorbild werden ihm auch Gefühle zugetraut. Polyphem singt der Nymphe die zartesten Verse vor, wenn auch mit «furchterregender Stimme». Gegenüber der Liebesgewalt des erbarmungswürdigen Polyphem und seiner brutalen Monstrosität bietet die

¹⁵ Luis Góngora y Argote: Polyphem. Versübertr. aus d. Span. von Max Eichenberger. Viernheim 1956.

Gegenwart Galateas einen kurzen Kontrapunkt der Schönheit dar. Acis hingegen ist nur eine Nebenrolle zugeteilt, womit das Ende des Gedichts, Acis' Verwandlung in einen Fluss, statt zur Klimax des Geschehens erhoben zu werden, als dessen geradezu zwangsläufig sich ergebender Abschluss erscheint.

*Lamiendo flores y argentando arenas,
a Doris llega que, con llanto pío,
yerno lo saludó, lo aclamó río* (vv. 502–504).¹⁶

Allerdings nimmt die Handlung innerhalb des Gedichts nur wenig Platz ein, da sie dem poetischen Ausdruck komplett untergeordnet wird. *Polifemo y Galatea* ist jedoch ein ausgedehntes Poem; die Länge entsteht durch die Anhäufung an dichterischen Kunstgriffen und gelehrten Anspielungen, die eine Herausforderung an den Leser darstellen. Mit diesem Gedicht und dem noch ambitiöseren und dunkleren Werk der *Soledades* entfachte Góngora eine heftige Kontroverse über die Verständlichkeit des dichterischen Ausdrucks und spaltete das literarische Feld in Kritiker und Verehrer seiner Dichtung. Eine Reihe von mittelmäßigen Nachfolgern trug dazu bei, dass die Gegner dieses dunklen Stils sich durchzusetzen vermochten. Góngora wurde als Dichter abgewertet, bis er zu Zeiten der spanischen Avantgarde im 20. Jahrhundert wiederentdeckt wurde. Es ist der Sensibilität und den Anstrengungen von Dámaso Alonso (1898–1990) zu verdanken, dass die Dichtung des andalusischen Genies von heutigen Lesern wieder vermehrt aufgenommen und geschätzt werden kann.

Für unsere Fragestellung ist die Dichtung Góngoras von besonderer Bedeutung. Zunächst, weil sein *Polifemo* eine mythologische Dichtung ist, die zu Recht «pagan» genannt werden kann. Die Handlung, oder was davon übrig bleibt, ist gänzlich dem Ausdruck unterstellt und lässt nicht nur jegliche moralisierende Absicht beiseite, sondern bringt geradezu beunruhigende Gegensätze ans Licht. So übt beispielsweise die monströse Erscheinung des Zyklopen einerseits große Faszination aus, ist aber andererseits geeignet, den Leser auch in seinen Gefühlen zu berühren. Acis und Galatea wiederum treten nicht als idealisierte mythologische Helden auf, sondern verabreichen dem Text eine beachtliche Portion Libido, durch die es dem

¹⁶ In der Übersetzung von Fred Eggarter: «Über Blüten streifen und Silbersand, / treiben zu Doris, die weinend schluchzt / und den Sohn grüßt. Rauschend empfängt ihn der Fluß» (Luis Góngora y Argote: *Soledad*. Das Spätwerk des Don Luis de Góngora y Argote. Übers. Fred Eggarter. Bremen 1962).

Dichter gelingt, die Lektüre zu einem fast pornographischen Akt der Komplizenschaft zu machen.

Vor allem aber zeigt sich Góngoras Bedeutung für die Rezeptionsgeschichte der *Metamorphosen* auf der Ebene der Sprachgestaltung. Die Beschreibung einer Landschaft, einer Person oder Handlung wandelt sich im Gedicht zu einer Reihe von Metaphern, Allusionen und Verbalkonstrukten (Symmetrien und syntaktischen Distributionen), die gleichzeitig enthüllen und verbergen. Hier legt der Dichter seine Faszination für Ovids poetisches Prinzip der Verwandlung an den Tag. Auch Góngora verwandelt die Natur bzw. die Wirklichkeit in eine künstliche Sprachwelt voller Konnotationen, sodass die gegenständliche Welt sich schließlich auflöst in der Irrealität der Worte. *Polifemo y Galatea* bildet in diesem Sinne einen hedonistischen Raum der reinen Ästhetik, in dem die Leserschaft sich wie in einem literarischen Garten erquicken kann.

Wenn Góngora bei der Evokation Galatheas formuliert: «Púrpureas rosas sobre Galatea / la Alba entre liliros cándidos deshoja, / duda el Amor cuál más su color sea / o púrpura nevada o nieve roja», entsteht das Bild einer Galathea, trunken und verwirrt in einer Flut von Blumen. Die reine Vision, das reine Bild ausgedrückt in klaren, unvergleichbaren Elfsilbern stellt sich vor jegliche andere Vorstellung. [...] Für Góngora ist die Natur nie das Vorbild, sondern der Vorwand.¹⁷

Manche Kritiker betrachten die von Góngora ausgelöste ästhetische Kontroverse als Äußerung einer profanen Kultur, die sich dem geistlich-theologischen Monopol widersetzt,¹⁸ oder sogar als eine «Ketzerie», mit der die Kunst sich einen autonomen Raum erobert und den von der Theologie gesetzten Rahmen durchbricht¹⁹.

Neben den Besonderheiten des Stils ist ferner die «ideologische» Modernität des Gongorinischen Werkes zu bedenken, die sich in seiner durchgängigen Skepsis und in seinen bekannten Desillusionierungseffekten zeigt. Denn durch die Metaphorisierung und die extreme Artifizialität dieser Poetik wird eine vergängliche, fragmentarische und von ständiger Ambiguität geprägte Welt hervorgerufen. In dieser poetischen Welt existiert kein Sinnzentrum, weder in der Deutung noch in der Wertung. Bei Góngora ver-

¹⁷ José María de Cossío: *Fábulas mitológicas en España*. Madrid 1998, S. 336, 337, Übers. HdB.

¹⁸ Tietz: *Profane Literatur und religiöse Kultur* (wie Anm. 2), S. 29.

¹⁹ Sofie Kluge: *Góngora's Heresy: Literary Theory and Criticism in the Golden Age*. In: *MLN* 122, 2007, S. 251–271.

wischen sich die Grenzen zwischen den Lebewesen und ihren elementaren Handlungsräumen: So treten Meereswesen mit Attributen des Himmels auf, Himmelselemente werden mit irdischen Merkmalen versehen. In der Sprache übernimmt das Adjektiv die Rolle des Substantivs, womit die Welt sozusagen an Substanz verliert. Das Gedicht lebt einerseits von einem ausgesprochen gebildeten latinisierenden Wortschatz mit hochstehenden kulturellen Anspielungen, bedient sich andererseits aber eines antipoetischen, vulgären Registers – das schafft schroffe wörtliche und semantische Kontraste, die zu Zeiten Góngoras Gegenstand harter Kritik waren.

Der ständige Wechsel von Stil und Register, von hoher und niedriger Kultur, vom Ernsthaften zum Unterhaltenden spiegelt einen allgemeinen Charakterzug der spanischen Kunst des 17. Jahrhunderts wider. Diese Tendenz zur Vermischung findet sich im populären Theater Lope de Vegas mit seiner Mischung von Tragik und Komik, die sich durch Stil, Figuren und Handlung hindurchzieht und von der Anstrengung kündigt, ein gemischtes Publikum zu erreichen, ein städtisch-aristokratisches und ein volkstümliches; sie findet sich ebenso bei Cervantes, dessen *Don Quijote* eine Polyphonie darstellt, nicht nur in Bezug auf die Stimmen und Ansichtsweisen, sondern auch auf den Erzählstil in sowohl realistischer wie idealistischer Manier. Und schließlich finden sich dieselben Merkmale generell in derjenigen Literatur, die in der Lage ist, mystische Visionen mit entzauberten und sogar derb entweihten weltlichen Vorstellungen zu verknüpfen.

Die ironische, burleske Strömung der Mythographie

In *Píramo y Tisbe*, einer mythenparodistischen Dichtung, geht Góngora noch einen Schritt weiter: Hier bilden verbale Spitzfindigkeit und Humor das Zentrum des Diskurses, indem die Göttergeschichten ins Lächerliche gezogen werden. Sich der populären Balladengattung, dem *romance*, bedienend, stellt der Dichter in vorgeblich umgangssprachlicher Weise die berühmte Sage der tragischen Liebenden als eine rein von der Lust getriebene Angelegenheit zweier Jugendlicher vor, womit er ganze Schichten idealisierter Liebesdeutung, die sich im Laufe der Jahrhunderte auf die Geschichte dieses Paares gelegt hatten, definitiv abträgt.

Es sei klar gesagt, dass der parodistische und verspottende Umgang mit der graeco-lateinischen Mythologie weder etwas Neues war, noch auf die spanische Literatur beschränkt blieb. Während der Renaissance tauchten solch parodistische Annäherungen fast gleichzeitig mit «sakralisierten» Ver-

sionen der Mythen auf.²⁰ Sie können durchaus als eine Facette der Selbstreflexion einer Elite betrachtet werden, die das Monopol des Wissens besaß, das Schreiben kultivierte und sich über ihre eigene Tätigkeit lustig machen konnte. Im 17. Jahrhundert kam es in Spanien jedoch zu signifikanten Abweichungen von dieser Praxis; die Parodie und der burleske Umgang hatten ihr Wirkungsfeld beträchtlich erweitert und wurden in ihrer Omnipräsenz zum festen Bestandteil der fröhlichen Kultur dieser «kleinen» Habsburger (Philipps III, Philipps IV und Karls II von Spanien).

Das wohl bezeichnendste Element, das Góngora in seiner burlesken Mythendichtung von Pyramus und Thisbe heraushebt, ist wohl abermals dasjenige der Hybridität. Indem der Dichter die Form des *romance* wählt, richtet er sich dem Anschein nach an den «Vulgo», d.h. an ein volkstümliches Lesepublikum; er bedient sich der Umgangssprache, obwohl sein Gedicht in Wirklichkeit, genau wie seine im hohen Stilregister verfassten Werke, reich mit textuellen und kulturellen Anspielungen bestückt ist und voller gedanklicher Tiefe.

Góngora betrachtete diese Komposition als eines seiner anspruchsvollsten Werke. Die Fabel erlangte großes Ansehen und bildete den Grundstein des sehr schnell wachsenden Subgenres der sogenannten *fábula burlesca* in der spanischen Literatur.

Über den Hintergrund dieses Erfolges und die Bedeutung der burlesken Mythendichtung scheiden sich die Geister. Zum einen gibt es die Theorie, dass die Parodien bzw. die burlesken Versionen gleichsam die natürlichen Begleiter der ernsthaften Literaturgattungen sind: Sie wären somit ein Ventil oder ein harmloser Gegenpol zu jener Tradition, aus der sie hervorgingen. Eine andere gängige (in ihrer Undifferenziertheit allerdings überholte) Theorie definiert die burleske Fabel als Ausdruck einer schizophrenen Ideologie, welche die gesamte spanische Kultur des Siglo de Oro durchzieht, geprägt von einer Tendenz zur gleichzeitigen Idealisierung und Degradierung – als den zwei Seiten eines zerfallenden Imperiums.

Es hat auch nicht an Erklärungsversuchen zur «natürlichen Erosion» der tradierten Gattungen gefehlt, womit hier der Zerfall einer in der Mythologie verwurzelten Literatur gemeint wäre. In der frühen Neuzeit gibt es tatsächlich eine Reihe von Schriftstellern und Schriften, die sich über die idealisierte, vom Neuplatonismus geprägte Liebe lustig machen oder sie zumindest stark relativieren, indem sie sie als überholt bezeichnen. Bei Góngora

²⁰ Rodrigo Cacho Casal: Poesía burlesca del Siglo de Oro y sus modelos italianos. In: Nueva revista de filología hispánica 51, 2003, S. 465–491.

muss diese Kritik an der idealisierten Liebe ernst genommen werden, weil sie seiner biographisch überlieferten hedonistischen Persönlichkeit²¹ entspricht. So wie gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Spanien das (literarische) Ideal der höfischen Liebe in die Krise gerät – einhergehend mit dem existentiellen Pessimismus der *novela sentimental* («Sentimentalroman») und bis zum Zynismus der *Celestina* reichend –, ist im 17. Jahrhundert ein Zerfall des Konzepts der idealisierten neuplatonischen Liebe wahrzunehmen. Es ist allerdings nicht so, dass das Ideal verlorengehe (denn als solches ist es praktisch unzerstörbar); eher schon wird es mehr und mehr von kritischen Kommentaren begleitet, die uns den vollkommen fiktiven (um nicht zu sagen falschen) Charakter der edlen jungen Menschen in Erinnerung rufen, jener Figuren, die im Schäferkleid in einer bezaubernden Landschaft der reinen Liebe frönen und dabei das Vieh vergessen. Cervantes lässt im *Quijote* diese literarischen Schäfer mit Ziegenböcken aus Fleisch und Blut zusammenstoßen; Quevedo, Góngora und Lope de Vega bedienen zwar nach wie vor das idealisierende Register, bieten zugleich jedoch burleske und sogar zynische Unterhaltung.

Schließlich wird die burleske Fabel in ihrer Kritik an der Mythologie und der profanen Literatur in Zusammenhang gebracht mit der Ideologie der Gegenreformation, die ja eine sehr bedeutende Rolle in der spanischen Gesellschaft spielte. Die Vorstellung, dass die Verspottung der mythologischen Götter der Kirche recht war oder sogar durch sie ermutigt wurde, scheint auf den ersten Blick überzeugend, obwohl man bezweifeln könnte, dass der Frömmigkeit mit der in diesen Dichtungen häufig lasziven Darstellung antiker Götter wirklich gedient war bzw. dass damit einfach nur erfolgreich die geringe Moral dieser Traditionen bewiesen wurde. Aus rein kirchlicher Optik wäre es sicher angebrachter gewesen, die mythologischen Stoffe und Themen – ob nun moralisiert oder nicht – ganz wegzulassen. Man kann sich also fragen, ob die Degradierung der Mythologie nicht auch potentiell korrosive Elemente mit sich brachte. Wird eine mythologische Götterfigur erst einmal lächerlich gemacht, dann besteht freie Fahrt für das Verlachen jeglicher anderer Figuren, die von Religion oder Politik aufrechterhalten, jedoch allgemein schon als entleerte Gebilde empfunden werden. Góngora, Quevedo oder Velázquez kommen den modernen Lesern als Mythenzerstörer vor; oft wird ihr irdischer, nicht von religiösen oder gesellschaftlichen Idealisierungen getrübler Blick als Zeichen ihrer Modernität wahrgenom-

²¹ James Iffland: «Antivalues» in the Burlesque Poetry of Góngora and Quevedo. In: *Neophilologus* 1979, 63, S. 220–237.

men. In Tat und Wahrheit jedoch richtete sich die Kritik, der die Schriftsteller und Maler ausgesetzt waren, nie gegen eine solche Form der Subversion. Die burleske Kultur wurde trotz ihres hohen karnevalesken und subversiven Potentials nie besonders zensuriert.²² Von Góngora wissen wir, dass seine Dichtung und Person vehemente Polemiken ausgelöst haben, die sich jedoch vor allem auf den Stil beschränkten, der dem Dichter eigen war (den sogenannten *Culteranismo*). – Eine grundlegend problematische Beziehung zwischen Religion und Literatur wurde in seiner Poesie damals nicht erkannt, auch die burleske Facette des Dichters war offensichtlich kein Gegenstand der Zensur. Ein Werk wie *Píramo y Tisbe* wurde etwa wegen der fehlenden Konsistenz angegriffen, wie beispielsweise der Erwähnung eines Tigers in artfremdem Umfeld; nichts aber wurde an den obszönen Anspielungen ausgesetzt.

An dieser Stelle können wir das Thema der mythologischen Burleske verlassen, ohne die Frage ihres subversiven Gehalts im Hinblick auf die spöttische Interpretation der antiken Götter letztlich geklärt zu haben. Ein besonderer Fall von parodistischer Unterhaltung aber sei doch noch erwähnt. Ende des 17. Jahrhunderts, auf der Schwelle zur Aufklärung, verfasst ein in Amsterdam lebender spanischer Dichter eine burleske Fabel, ganz im Stil von Góngora und Salvador Jacinto Polo de Medina (1603–1676). Es handelt sich um Abraham Gómez Silveira (1656–1740), getauft in Kastilien auf den Namen «Diego».²³

²² Siehe zum Beispiel die Aufsätze in Javier Huerta Calvo: *Tiempo de burlas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*. Madrid 2001.

²³ Dieser Neuchrist (dazu zählen zum katholischen Christentum konvertierte Juden oder deren Nachkommen) verlässt die Halbinsel zusammen mit seiner Mutter und seinen Geschwistern. Mit etwa 15 Jahren wird er als Waise in einer von der jüdisch-portugiesischen Gemeinschaft geführten karitativen Institution in Amsterdam untergebracht, wo er aufgrund seiner Talente eine rabbinische Ausbildung genießen sollte. Im Alter von 21 Jahren wird er als Autor einiger Predigten in spanischer Sprache von den Rabbinern und der intellektuellen jüdischen Elite gefeiert. Entgegen der Bestimmung zum Rabbiner nimmt seine Karriere einen anderen Weg: Er lebt einige Zeit in Antwerpen und kehrt später wieder nach Amsterdam zurück, bekleidet aber nie eine Funktion innerhalb der Portugiesisch-jüdischen Gemeinde. Er gilt aber als Verfasser zahlreicher Schriften, die wegen ihrer religiös-polemischen Natur unpubliziert bleiben. Dazu Kenneth Brown, Harm den Boer: *El barroco sefardí: Abraham Gómez Silveira, Arévalo, prov. de Avila, Castilla 1656 – Amsterdam 1741: estudio preliminar, obras líricas, vejámenes en prosa y verso y documentación personal*. Kassel 2001 ferner zur Thematik allgemein: Harm den Boer: *Le «contre-discours» des nouveaux juifs. Esprit et polémique dans la littérature des juifs sépharades d'Amsterdam*. In: Esther Benbassa (Hg.): *Les Sépharades en littérature. Un parcours millénaire*. Paris 2005, S. 47–65.



Abb. 2: Titelseite der polemischen Dichtung *Fabula burlesca de Jesucristo y Magdalena*, mit dem fiktiven Autor «Fray Antonio de Marques», in Wirklichkeit verfasst von Abraham Gómez Silveira (1650-1740); Handschrift 48 B 7, Bibliothek Ets Haim / Livraria Montezinos, Portugiesisch Israelitische Gemeinde / Joods Historisch Museum, Amsterdam.

Der «Neujude» Gómez Silveira, vertraut mit dem Christentum und in der spanischen kulturellen Tradition verwurzelt, verfasst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine anonyme *fábula burlesca*, die als überraschende und anstößige Hauptfiguren Jesus Christus und Maria Magdalena auftreten lässt (Abb. 2). Das Gedicht, das aus mehr als 500 Versen besteht, positioniert

den christlichen Messias auf demselben Niveau wie die verblassten heidnischen Götter. Der festliche Ton der Fabel, die im fiktiven (oder realen) Rahmen einer literarischen Akademie spielt, feiert das Disparate: den intellektuellen und linguistischen Unsinn bzw. den typischen karnevalesken Wahnsinn, der diese Gattung prägt. Eine nämliche, widersprüchliche Kombination hatte zuvor der christliche spanische Dichter Jacinto Polo de Medina in seiner *Fábula burlesca de Apolo y de Dafne* berühmt gemacht.²⁴

(5) *Allá en el tiempo de María Castaña
con ignorancia estraña
se usaban como trajes muchos dioses,
[...]*

*Ahora anda muy cabido
un Dios de muchos sabios aplaudido;
mas el tiempo, maestro,
que nos da desengaños sabio y diestro,*

(15) *al mundo mostrará su culto ciego,
y, pues ha de ser, fábula sea luego,
que es grande ofensa y agravio visto,
no meter en el baile a Cristo;
y es necesario, siendo tan sublime,*

(20) *que como al mismo Júpiter se estime
su fábula no hacer, es darle cómo,
porque Cristo es un Dios de tomo y lomo;
que no hagan caso del mozo me admira,
son acaso los otros más mentira?*

*[...]
Estando como poëta pensativo,*

(30) *con muerto aspecto y con ingenio vivo,
de súbito me vino al pensamiento
contarte ahora un celebrado quiento,
tan verdadero que no admite errores,
así lo afirman doce pescadores,*

(35) *que por gozar de Cristo las mercedes
largaron barcos y dexaron redes;
y pues tanto le alaban
quantos aran y cavan,
yo para mi certidumbre advierto*

²⁴ Jacinto Salvador Polo de Medina: *Fábula de Apolo y Dafne. Burlesca*. Hg. von Jean Bourg. Murcia 2003.

(40) *que es como el Evangelio tan cierto.*
Señora Musa, su favor no invoco,
ni me sopla VUsted mucho ni poco,
que para escribir versos tan ruines
pido me soplen veinte mil malsines;

(45) *que si hacerlo su merced se escusa*
yo bien puedo escribir versos sin musa,
que aunque sean perversos
para no gastar prosa escribo versos.

Érase una mujer de buena vida,
 (50) *de todos adorada y pretendida,*
donde al más alentado
por su dinero daba su recado
fue un pobre carpintero su marido,
tan llano, tan afable y tan sufrido,

(55) *que viendo a su mujer en compañía,*
no dixo nunca, «Aquesta boca es mía!».
Deste modo logró las ocasiones
y corriendo de amor las estaciones,
sin decir, «Agua va!», muy intimada

(60) *diz que la niña se mostró preñada,*
y se le entró, no sé cómo le diga,
el demonio de un Dios en la barriga.²⁵

Silveira übernahm ganze Verse wörtlich von Polo, da er bei seinem jüdischen Exilpublikum die Vertrautheit mit der spanischen Barocktradition voraussetzen konnte. Allerdings macht er sich dabei nicht etwa über griechische Götter lustig, sondern führt Jesus Christus als obsoleten Helden vor: einen närrischen, schelmischen, begierigen und (weil er sich hartnäckig weigert, das ›Recht‹ des ewigen mosaischen Gesetzes einzusehen) sehr dummen Christus. Das ganze Gedicht baut auf dem Modell der burlesken mythologischen Dichtung auf; diesmal scheint der Autor das subversive Potential der Gattung jedoch bewusst einzusetzen, indem er nicht die altertümliche Götterwelt des poetischen Dekors, sondern die Hauptfigur einer gegenwärtigen Religion ridiculisiert.²⁶

Das Gedicht des Iberojuden Gómez Silveira zirkulierte im Untergrund, sonst hätte die Publikation wegen des provokativen Inhalts von der jüdisch-portugiesischen Gemeinschaft verboten werden müssen. Man könnte mei-

²⁵ Brown/den Boer: El barroco sefardí (wie Anm. 23), S. 98–99.

²⁶ Ebd., S. 97–132; den Boer 2005, S. 61–65.

nen, dass ein Autor, der zu solch einer Unehrerbietigkeit gegenüber der einen Religion fähig war, sich auch von anderen Konfessionen ferngehalten hätte. Aber ganz im Gegenteil beteuert der Autor in einem voluminösen Werk zur Verteidigung des Judentums, das handschriftlich überliefert und noch wenig bekannt ist, die unverbrüchliche Treue zur Religion seiner Ahnen.

Trotz seiner guten Absichten wurde Silveira in der eigenen Gemeinde wohl eher als ein potentieller Häretiker wahrgenommen. Mehr als einmal wurden ihm verbotene Texte zugeschrieben; er selbst wies diese Unterstellungen vehement zurück und verlangte jeweils sogar, dass man den wirklichen Schuldigen verfolgte.²⁷ Wie dem auch sei, ein kontroverser Text wie die burleske Fabel über Jesus Christus läuft Gefahr, konträr zu den Absichten des Autors interpretiert zu werden. Neuere Forschungen²⁸ zeigen, dass sich in der klandestinen antichristlichen Literatur, die von den iberischen Juden zur Verteidigung ihres Glaubens verfasst wurde, Formen der «subversiven» Lektüre ausgebildet hatten, die auch unter christlichen Freidenkern des 17. und 18. Jahrhunderts kursierten.

Meine Schlussfolgerung geht nun nicht so weit zu behaupten, dass die burleske Fabel Silveiras das gesamte Potential der burlesken Rezeption ovidischer Mythologie im Vorfeld der Moderne widerspiegelte. Denn viele Verteidiger der *fábula burlesca* verstanden sich durchaus als rechtgläubig und betrachteten diesen Spott als rein spielerisches Mittel und als Teil des literarischen Alltages. Würde man zu stark auf den subversiven Wert des Burlesken setzen, dann entginge einem vielleicht gerade der wirklich moderne Charakter der barocken Literatur. Denn ihre größte Revolution besteht in der aufbrechenden Erkenntnis von der autonomen Kraft des literarischen Universums, befreit von seiner theologischen Transzendenz und den Sinnvorgaben allegorischer Deutung. Das ist es, was Milan Kundera, Carlos Fuentes und so viele andere mit Recht im *Don Quijote* gesehen haben, in jener Figur, die auszieht, ihre eigene Welt zu erkunden ohne äußere Führung oder Antrieb, rein aus eigener Überzeugung. Das Radikalste bei Góngora ist die anhaltende Metamorphose, hervorgebracht durch die Sprache und ohne jegliche Rechtfertigung durch übergeordnete Ideen.

²⁷ Brown/den Boer: *El barroco sefardí* (wie Anm. 23), S. 21.

²⁸ Jonathan Irvine Israel: *Philosophy, Deism, and the Early Jewish Enlightenment* (1655–1740). In: Yosef Kaplan (Hg.): *The Dutch Intersection. The Jews and the Netherlands in Modern History* 2008, S. 173–202; Martin Mulrow: *Moderne aus dem Untergrund. Radikale Frühaufklärung in Deutschland 1680–1720*. Hamburg 2002.

Obwohl es allen diesen Autoren sicherlich ein Gräuel gewesen wäre, als weltlich eingestuft zu werden, kündigen sie mit ihren unterschiedlichen Verkennungen des überlieferten Mythenbestandes doch bereits das immanente Universum der modernen Kunst an. Es spielt in diesem Sinn keine Rolle, ob Diego Velázquez in seinem Gemälde eine mythologische Figur darstellt, die wir aufgrund ihrer Merkmale als Kriegsgott, als Figur aus den Geschichten Ovids identifizieren. Was wir in Wirklichkeit sehen, ist ein nackter Mann, der, indem er uns ansieht, Fragen auslöst, für die keine Antwort vorgegeben ist.